

MŁODA MUZYKA

Rok II. Warszawa, 15 sierpnia 1909 r. № 16.

WYCHODZI 1-go i 15-go KAŻDEGO MIESIĄCA.

PRENUMERATA:

W Warszawie: kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop.; półrocznie *2* rb. kwartalnie rb. *1*.
Numer pojedyńczy 15 kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Adres Redakcji i Administracji: **Warszawa, Krucza Nr. 7.**

W Galicji „Młodą Muzykę“ prenumerować można: w Krakowie w księgarni Piwarskiego i Sp., lub w biurze dzienników Salomonowej i we Lwowie w księgarni Altenberga. W Poznańskiem — w księgarni Niemierkiewicza w Poznaniu.

Redakcja otwarta jest codziennie od 12—1 i od 4—7 pp., w niedziele i święta od 12—1.

Redaktor przyjmuje codziennie z wyjątkiem świąt od 4–5 pp.

TREŚĆ NUMERU.

Przez lipiec i sierpień Redakcja otwarta będzie tylko od godz. 2 do 3 pp.

Wspomnienia historyczne.

(Od 15 sierpnia — 1 września).

16 sierpnia 1795 ur. się Marschner.
16 „ 1826 I koncert Chopina w Reinerz.
16 „ 1873 um. G. Hellmesberger.
16 „ 1863 ur. się G. Pierné.
16 „ 1872 ur. się Hausegger.
18 „ 1785 ur. się Fr. Wick.
18 „ 1849 ur. się B. Godard.
18 „ 1856 ur. się Jan Gall.
18 „ 1857 ur. się Euz. Mandyczewski.
19 „ 1686 ur. się N. Porpora.
19 „ 1750 ur. się Salieri.
20 „ 1870 ślub Wagnera z Cosimą Bülow.
21 sierpnia 1736 um. Em. d'Astorga.
21 „ 1814 ur. się M. Savard.
22 „ 1827 ur. się Ed. Silas.
22 „ 1847 ur. się A. Mackonzie.
22 „ 1862 ur. się Debussy.
23 „ 1854 ur. się Maurycy Moszkowski.
24 „ 1839 ur. Edw. Naprawnik.
24 „ 1841 um. Curschmann.
24 „ 1837 ur. się Th. Dubois.
24 „ 1856 ur. się F. Mottl.
25 „ 1900 um. F. Nietzsche.
27 „ 1867 um. Karol Kątski.
27 „ 1837 ur. się Henryk Urban.
27 „ 1521 um. Josquin de Prés.
29 „ 1773 ur. się Kiesewetter.
30 „ 1842 ur. się W. Duvernoy.
30 „ 1855 ur. się W. Barabasz.
31 „ 1830 ur. się Edm. Kretschmer.

ODPOWIEDZI od REDAKCJI.

Prenumeratorce „Mi. Muz.“ Polecamy: szkołę na fortepjan Germera (w dwuch częściach objaśnienia w języku niemieckim) lub prof. Al. Różyckiego: A, B, C, (w języku polskim). Jedną i drugą szkołę nabyć można w każdej większej księgarni warszawskiej. Do nauki teorji muzyki używany jest podręcznik M. Biernackiego p. t. „Zasady muzyki“ (żądać *wydanie drugie*, jako znacznie poprawione i uzupełnione).

Rok II. Warszawa, 15 sierpnia 1909 r. №. 16.

MŁODA MUZYKA

Zygmunt Noskowski.

Jeszcze nie oschły łzy po stracie zmarłego śmiercią tragiczną ś. p. Mieczysława Karłowicza, gdy świeże blizny zakrwawiły znów wszystkie serca polskie.

Odszedł od nas mistrz pełen zasług, artysta wielkiej miary, który blaskiem swego imienia opromieniał horyzont sztuki polskiej.

Zgasł Zygmunt Noskowski, a wraz z nim zeszedł do grobu mąż, który w dziejach muzyki ojczystej zaszczytne zajął miejsce i wzniósł sobie pomnik, którego ani czas, ani żadna siła skruszyć nie zdołają.

Uczeń i następca Moniuszki godnie spełnił posłannictwo kapłana sztuki narodowej. Pierś jego przepełniona była żarem miłości do ziemi rodzinnej, to też w utworach swoich na swojską najczęściej nucił nutę.



Zygmunt Noskowski
Ur. się w Warszawie 2 maja 1846 r.
† 23 lipca 1909 r.

Muzykę pokochał w pierwszej młodości. Jako uczeń gimnazjum próbował już sił na niwie kompozytorskiej, pisząc pieśni, krakowiaki, sceny charakterystyczne, oraz utwory salonowe i taneczne. Z początkami muzyki zapoznał się ś. p. Noskowski w domu rodzicielskim, a po ukończeniu gimnazjum wstąpił w r. 1864 do Warszawskiego Instytutu Muzycznego, kształcił się w ciągu lat trzech w teorji pod kierunkiem Moniuszki i w grze skrzypcowej w klasie Kątskiego.

Ukończywszy Instytut, czas jakiś był skrzypkiem w orkiestrze teatralnej, a następnie objął posadę nauczyciela muzyki i śpiewu w Instytucie ociemniałych. Na tem skromnem na pozór stanowisku zmarły zyskał szeroki rozgłos, jako wynalazca pisma nutowego dla ociemniałych, a fakt ten chlubnie podkreśliła prasa zagraniczna. A i we współczesnych dziełach, dotyczących historji muzyki, zasługa ta stawiana jest Noskowskiemu na pierwszem miejscu.

Lata od 1873 do 1880 spędził Noskowski za granicą, dokąd udał się—zasilony stypendjum Tow. Muzycznego—w celu pogłębienia nabytej w kraju wiedzy muzycznej. Kierownikiem zmarłego w sztuce kompozytorskiej po Moniuszce był F. Kiel, o którym zgasły mistrz odzywał się zawsze z wielkiem uznaniem. Dzięki protekcji Kiela w r. 1876 Noskowski powołany został na stanowisko kierownika

Towarzystwa śpiewaczego „Bodan“ w Konstancji z tytułem „Städtischer Musik-Direktor“. Do uzyskania tej posady przyczyniła się nie mało i opinja krytyki niemieckiej o pierwszem większem dziele Noskowskiego, symfonji A-dur, wykonanej w Berlinie podczas studjów u Kiela. Bawiąc w Konstacji (1876-1880), Noskowski napisał był kwartet fortepjanowy i 8 krakowiaków. Kompozycje te doznały gorącej pochwały ze strony Liszta, z którym zmarły mistrz zapoznał się w Baden-Baden w r. 1880, i zostały wydane drukiem kosztem twórcy „Rapsodji węgierskich“ (Poliński. „Dzieje muzyki polskiej“; str. 238).

W r. 1880 komitet Towarzystwa Muzycznego w Warszawie zaprosił Noskowskiego na stanowisko dyrektora; urząd ten sprawował zmarły w ciągu 22 lat. Objąwszy ster kierownictwa wspomnianej instytucji, Noskowski stanął na czele ruchu artystycznego, i rozpoczął pożyteczną pracę na korzyść sztuki polskiej. A dopomagały mu do tego i nabyta głęboka wiedza muzyczna i wykształcenie humanistyczne. Przy Towarzystwie Muzycznem utworzył nowy chór i orkiestrę amatorską, kierował koncertami, które urządzał ze współudziałem znakomitości świata muzycznego, i którym nadał wyższą wartość artystyczną. Za czasów jego dyrektorstwa i przy jego współudziale utworzono przy Towarzystwie szkołę dramatyczną, sekcje imienia Moniuszki i Chopina, szkołę organistów, oraz wystawiono pomnik Chopina w Żelazowej Woli.

W r. 1888 objął klasę kompozycji w Konserwatorjum warszawskiem, a w r. 1902 zaliczony został do składu kapelmistrzów Filharmonji warszawskiej, dyrygując koncertami a ostatnio i przedstawieniami operowemi.

Mimo ogrom zajęć, połączonych z zajmowanemi stanowiskami, zmarły pracował pilnie nad kompozycją. A praca ta wydała plon obfity: trzy symfonje: A-dur c-mol (eligijna, przerobiona i poprawiona), i F-dur (pod nazwą „Od wiosny do wiosny“); uwertura koncertowa „Morskie Oko“, poemat symfoniczny w formie uwertury "Step“, warjacje orkiestrowe, „Fantazja góralska“, uwita z tematów zakopiańskich, obrazy fantastyczne „Z życia narodu“ w formie swobodnych warjacji symfonicznych na temat preludjum A-dur Chopina, „Vogne la galere“ i popularny polonez eligijny; z działu muzyki kameralnej: trzy kwartety smyczkowe i jeden fortepjanowy; z działu utworów scenicznych: obrazy ludowe: „Wiara, miłość i nadzieja“, „Wieczornice“, „Zołzikiewicz“ („Szkice węglem“), „Chata za wsią“, „Dziewczę z chaty za wsią“, „Małaszka“, „Budnik“ i „Przeklęty dorobek“; operetka „Warszawiacy za granicą“; opery: „Livia Quintilla“, „Wyrok“ i „Zemsta za mur graniczny“ (niedokończona, a właściwie tylko nie zinstrumentowana w całości), fantazja choreograficzno-operowa w trzech aktach z prologiem i epilogiem, p. t. „Święto ognia“; kantaty na głos solowy, chóry i orkiestrę: „Świtezianka“, „Kto się w opiekę“ (z wielką fugą czterogłosową, z chorałem, śpiewanym przez głos piąty), „Jasio“, „Kantata rycerska“ (chór męski), „Powrót“ (suita krakowiaków) i „Rok w pieśni ludowej“; utwory na fortepian: siedem zeszytów krakowiaków na 2 ręce i 6 na 4 ręce „Les sentimentes„ (trzy utwory charakterystyczne), „Aquarelles“ (sześć numerów), „Trois morceaux“, „Deux danses polonaises“, „Images“ (6 sztuk charakterystycznych), „Suita polska na dwie i cztery ręce“ (ośm tańców ludowych), „Impressions“, (4 uumery), „En pastel“ (3 numery), „Chanson et danses cracoviennes, Causeries“ (pięć numerów), „Melodies zu theniennets“ (ośm melodji rusińskich), „Trois pieces“, „Moments mélodiques“, „Contes“, „Mazury i polonezy na cztery ręce", „Stances“, „Le primevers", „Fleur du printemps“, „Moments de danse“ (6 numerów), „Diversites“ etc.; utwory chóralne: kilkanaście pieśni na chór żeński, kilkanaście na chór mieszany, kilkadziesiąt na same głosy męskie (a capella), cenny „Śpiewnik dla dzieci“, około 80 pieśni na głos solowy z towarzyszeniem fortepjanu,

wiele utworów na rozmaite instrumenty z akompanjamentem fortepjanu — oto pobieżne, ilościowe wyliczenie dorobku twórczego Noskowskiego.

A w liczbie tych utworów są dzieła prawdziwie natchnione, świadczące o wielkim talencie ich twórcy. „Step“, „Morskie Oko“, symfonja „Od wiosny do wiosny“, obrazy fantastyczne „Z życia narodu“, popularny polonez elegijny — to perły twórczości Noskowskiego, godne jak najczęstszego zamieszczania na programach koncertów symfonicznych. Z dzieł scenicznych „Livia Quintilla“ (wystawiona we Lwowie w r. 1900, a następnie w Warszawie w r. 1902) i „Wyrok“ (wystawiony w Warszawie w r. 1905), mimo wielkie zalety prędko zeszły z repertuaru z powodu zresztą bardzo zrozumianego: „nie robiły kasy“. Nie nazywa się to jednak, aby spocząć miały na zawsze w pyłach archiwalnych. Być może, iż wskrzeszone z czasem, doznają gościnniejszego przyjęcia. Przemawia zatem choćby ta smutna rzeczywistość, że z chwilą śmierci twórcy jesteśmy sprawiedliwsi w wydawaniu sądu zarówno o nim jak i o jego dziełach. Pozostałe utwory sceniczne grywane były swego czasu na scenach teatrów ogródkowych w Warszawie. Dużem powodzeniem cieszyło się „Święto ognia“ (wystawione po raz pierwszy w Warszawie 18 lutego 1902 r.). Treścią tej fantazji choreograficzno-operowej są sceny obrzędowe ludu polskiego, czynnikami zaś odtwórczymi — balet, soliści i chóry. Wielką nadzieję pokładał twórca w niedokończonej operze „Zemsta za mur graniczny“. Dzieło to według słów zmarłego kompozytora posiada dużo miejsc charakterystycznych, oraz wszelkie dane, pozwalające mniemać, że żyć będzie na scenie.

Że utwory Noskowskiego zwłaszcza w ostatnich czasach miały utrudniony dostęp na polskie estrady koncertowe, zbytecznem byłoby nadmieniać; tłumaczy to jednak tę okoliczność, że dzieła jego mało są znane i niedocenione. Przyczynia się do tego w części i to, że większość dzieł symfonicznych, scenicznych i kantat Noskowskiego dotychczas nie wydane zostały drukiem. Za granicą i w cesarstwie zyskały sobie uznanie: „Step" i „Morskie Oko“. Zwłaszcza „Step“, najpiękniejszy, a przytem prawdziwie wysoce wartościowy utwór Noskowskiego, a przytem pierwszy polski poemat symfoniczny, przyswoiły sobie do repertuaru prawie wszystkie europejskie orkiestry symfoniczne. A ileż piękna posiada kantata „Świtezianka", lub pieśni solowe: „Stach“, „Astry“, „Skowronek“, „Serce pęka mi z bólu"; jak wielkim mistrzem okazał się Noskowski w symfonji „Od wiosny do wiosny“!

Z sądem o talencie i twórczości Noskowskiego spotkać się było można dość często zarówno w prasie polskiej jak i obcej. Na dokładną jednak ocenę jego dzieł nie nadszedł jeszcze czas. Ocenimy je i to może w niedalekiej przyszłości.

Polskość, wyrażająca się w motywach ludowych i rytmice tanecznej, talent opisowy, epiczny i liryzm — to przymioty dzieł twórcy „Stepu“. Wydoskonalona technika kompozytorska pozwolała mu przytem uprawiać wszystkie formy muzyczne, począwszy od utworu tanecznego, a skończywszy na operze i symfonji.

Do wyszczególnionego wyżej dorobku kompozytorskiego zasłużonego liryka polskiego dodać należy transkrypcję pieśni Moniuszki na orkiestrę. Jako gorący wielbiciel pieśni ludowej zebrał i wydał zbiór „Melodji ludowych litewskich“ oraz zharmonizował zebrane przez Glogera „Pieśni ludu“.

Jako pedagog cieszył się Noskowski szeroką sławą i wychował całe legjony uczniów i uczennic, wsród których wielu zajęło wybitne stanowiska w świecie muzycznym. Dość nadmienić, że większa połowa współczesnych muzyków polskich, ciesząca się większą lub mniejszą sławą, czerpała wiedzę muzyczną u Noskowskiego.

Owocem doświadczeń pedagogicznych Noskowskiego są dwa dzieła: „Podręcznik do nauki harmonji (wydany wespół z Zawirskim) i „Kanony, warjacje, i fuga“ (pierwszy podręcznik w tym rodzaju w języku polskim). — Z dzieł literackich wydał: „Istota utworów Chopina“ i „Pamiętnik dyletanta“, oprócz tego zamieścił w różnych czasopismach polskich szereg artykułów, dotyczących muzyki nowel i feljetonów.

Trzeci międzynarodowy kongres muzyczny w Wiedniu.

IV.

O twórczości Józefa i Michała Haydna.

Z kolei mamy zająć się kompozycjami Józefa i Michała Haydna. *) Wykonano następujące dzieła: *Józefa Haydna*: „Mariazeller Messe“, Te deum, uwerturę D-dur, pierwszą i ostatnią symfonję, koncertantę B-dur, 5 szkockich pieśni, 2 chóry mięszane a capella, trio fortepianowe A-dur, diwertimento B-dur (2 oboje, 2 waltornie, 3 fagoty i kontrafagot) i „Pory roku“, nadto dwie opery, t. j. „L'isola disabitata“ i „Lo speziale„ — b) *Michała Haydna*: graduale „Beatus vir“, offertorium „Justus ut palma“, symfonję Es-dur i 2 chóry a capella. Jak widzimy — komitet wiedeński uczynił wybór i trafny i głębiej pomyślany, dając słuchaczowi możność poznania twórczości Haydnów z różnych epok i z różnych stron. A były to dzieła nietylko mało znane, ale i historycznie i artystycznie niezmiernie interesujące.

Weźmy pod uwagę naprzód *utwory instrumentalne* mistrza Józefa. Rozpisywać się nad „Porami roku“, ostatnią symfonją i triem nie uważam za stosowne, gdyż co do ich wartości artystycznej wypowiedziano się już dostatecznie, jakkolwiek dotychczas nie zdołano jeszcze określić wyczerpująco ich znaczenia dla rozwoju form, ich historycznej wartości. Są to dzieła przeważnie nieśmiertelne, interesujące zawsze, ilekroć jest możność ich słuchania. Wykonanie tych dzieł w Wiedniu (pod dyrekcją Weingartnera, Loewego oraz przez p. Landowską i pp. Rosego i Buxbauma) było bądź świetne, bądź nienaganne.

W roku zeszłym pod redakcją prof. dr. D. *Mandyczewskiego* (Wiedeń) rozpoczęto zbiorowe wydawnictwo dzieł Józefa Haydna. Dotychczas wydano 3 tomy. zawierające symfonje z pierwszej epoki jego twórczości **) (Breitkopf & Hartel, Lipsk). Są to symfonje nieznane i niedrukowane przedtem w popularnych wydaniach nowszych. Bardzo oryginalne prace o nich napisał prof. dr. Herman *Kretzschmar* p. t. „Die Jugendsinfonien Joseph Haydns“ w „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1908“ (Lipsk 1909, str. 69 i nast.).

Pierwszą symfonję (D-dur) napisał Haydn podobno w r. 1759, a więc w czasie gdy mannhejmscy i w poprzedniej części sprawozdania wspomniani symfonicy wiedeńscy zaszli dość daleko w swych symfonjach tak co do instrumentacji jak i formy. Pierwsza symfonja Haydna posiada z dętych instrumentów tylko 2 oboje i 2 waltornie; co do formy zadowolił się Haydn trzema częściami: presto C, andante $^{2}/_{4}$ i presto $^{3}/_{8}$. (Andante gra tylko orkiestra smyczkowa).

*) Józef Haydn: 1732–1809; Michał Haydn: 1737—1806.

**) 1759–1770: 40 symfonji.

Czy ta „pierwsza“ symfonja jest w istocie pierwszą, jaką Haydn napisał, można wątpić; ale jej cechy wskazują na to, że była jedną z najpierwszych, co nie znaczy bynajmniej jakoby była mało wartościową, mimo że w formie jest jeszcze tu i owdzie niepewną, a tematy niezbyt płynne (np. w drugiem presto, także główny temat pierwszego presta). Kretzschmar zwraca uwagę (l. c. str. 70) na to, że ówczesni symfoniści (także Mozart) pisali swe dzieła w tonacji D dur ze względu na instrumenty smyczkowe, które przez częste użycie „otwartej“ struny najlepiej brzmiały (oczywiście ze względu na strój dętych instrumentów najodpowiedniejszą przy większej orkiestrze była tonacja B-dur, która najczęściej pojawia się w kassacjach i divertimentach na same dęte instrumenty). W charakterze tematów panuje w symfonji Haydna pewna codzienność ochlokratyczna, a przedewszystkiem maniera w budowie tematu na gamie (np. I presto), maniera właściwa grafomanom II szkoły neapolitańskiej.

I w tematyce symfonicy wiedeńscy i mannhejmscy poszli dalej w kierunku płynności i pięknego zaokrąglenia fraz. U Haydna widzimy jeszcze ten „styl kulisowy“ i „fałszywy patos neapolitańskiej symfonji operowej“ (Kretzschmar l. c. 72). Jeśli prof. Kretzschmar widzi w pierwszym temacie I presta mimo to elementy nowszego stylu, to chyba przez szkła wielkiego pietyzmu dla wielkiego mistrza póżniejszych symfonji. (Raczej o głównym temacie z andante można to powiedzieć). Że zaś w nim zachodzi typowe crescendo od 2 taktu (jak u mannhejmczyków, a nawet G. M. Monna), to wskazuje tylko na wspólne źródło wszystkich tych kompozytorów, źródła którego dotychczas nie zdolano zbyt pewnie wskazać (w każdym razie Włochy; może szkoła Caldary?!).

Mimo wszystkich ujemnych stron widać w symfonji rękę przyszłego *mistrza*, co więcej widać jego indywidualność, za jaką uważać się musi jego stałą sympatję dla elementu pieśniarskiego (w budowie tematu), nagłe kontrasty harmoniczno-dynamiczne (zwykle o charakterze żartobliwym) i przeróbki tematyczne, których nie można określić innym wyrazem, jak: „haydnowskie“.

Obok symfonji D-dur grano i uwerturę D dur, której jednak nie zdołałem usłyszeć. Jest to podobno I część jakiejś niedokończonej symfonji, co jest możliwem, gdyż ta „uwertura“ nie posiada żadnych cech uwertury w swej formie. Sądząc z tematów, podanych w programie koncertów kongresowych, jest to rzecz piękna. Pochodzi z lat 1770—80.

Koncertanta B-dur Haydna jest utworem słabszym, choć nie bez zalet, zwłaszcza w tematycznem opracowaniu, w czem Haydn zawsze celował. Powstał ten utwór około r. 1792, w którym go po raz pierwszy odegrano. — Niemniej divertismento B-dur zdołało tu i owdzie zająć dzięki dobremu brzmieniu instrumentów dętych i świeżej inwencji. Wraz z innymi 5 divertismentami powstało ono około r. 1782 i ma z niemi wspólną tonację. Divertimenta Haydna wywarły — jak wiadomo — wielki wpływ na Beethovena (i Mozarta), gdy jeszcze znajdował się w Bonn.

Haydn, jako kompozytor *świeckich chórów* był w życiu koncertowem niemal nieznany. Madrygał i pieśń, które poznaliśmy na uroczystościach kongresowych sprawiły nam wielką i miłą niespodziankę. Zwłaszcza madrygał „Harmonie in Ehe“, w którym obok złośliwego dowcipu i umyślnie udawanego sentymentalizmu znajdują się miejsca, nie wiadomo czy serjo czy żartem wypowiedziane, wywołał wielką wesołość. Pięknym utworem jest również „Pieśń wieczorna do Boga“. Obydwa utwory ukazały się w r. 1799 i należą do najlepszych dzieł Haydna. Nasze towarzystwa śpiewackie powinny sobie przyswoić do stałego repertuaru madrygał Haydna, dzieło wcale nie trudne.

„*Pieśni Szkockie*“ z towarzyszeniem fortepianu, wiolonczeli i skrzypiec, wykonane przez panią Ch. Cahier (bardzo zajmująco i z wdziękiem), nie usunęły wprawdzie powątpiewania o talencie pieśniarskim Haydna, ale zmodyfikowały je znacznie. Te przynajmniej pieśni, które słyszeliśmy, zasługują na wznowienie.—Natomiast „*Te Deum*“ C-dur (1800) mimo pewne interesujące punkty nie zdołało skupić uwagi słuchaczów należycie. Takich dzieł napisał Haydn bardzo wiele, Monumentalna budowa, zbyt uroczysty ton i wielki nacisk, położony na brzmieniu okazałem i donośnem, wskazują, że „Te Deum“ było utworem okolicznościowym, w którym Haydn miał prawdopodobnie zamiar tylko rozwinąć swe mistrzowstwo techniczne. Zakończenie pompatyczną podwójną fugą dowodzi i mistrzowstwa i zamierzonego celu (u Händla spotkamy wiele podobnych kompozycji).

Haydn, jako kompozytor kościelny, był bardzo płodny. Jego pogląd na istotę muzyki kościelnej jest wprawdzie problematyczny głównie z tego powodu, że do niej wprowadził pierwiastki operowe i o świeckim charakterze, mimo to jego msze, offertoria, hymny i t. d., jako muzyka sama przez się i dla siebie przedstawiają dużą wartość. Zwłaszcza w Austrji utrzymały się po dziś dzień te utwory w programach produkcji kościelnych. Czytając na łamach pism wiedeńskich niedzielne programy muzyki kościelnej, łatwo przekonać się o popularności mszy Haydna. Na wstępie do uroczystości kongresowych wykonano w dworskiej kaplicy wiedeńskiej mszę mariacelską („Mariazeller Messe“), napisaną w r. 1782, na 4 głosy z akompanjamentem orkiestry (małej) i organów. Jest to jedna z najpopularniejszych mszy Haydna, a zarazem wspaniały typ mszy z tej epoki. Naiwność, wesołość, obok tego operowa pompatyczność kojarzy się z pierwiastkiem zupełnie świeckim; niejedną część solową możnaby wziąć raczej za jakąś aryę miłosną z opery, niejeden ustęp z chóru brzmi tak jakby był przeniesiony żywcem z opery komicznej lub wielkiej. Banalności inwencji, niestety, nie brak. Obligatoryjna fuga kończy całość, wykonaną w Wiedniu przez kapelę nadworną i chór pod dyrekcją kapelmistrza Karola Luze. Zwłaszcza chór chłopców (dyskantystów i alcistów) zwracał uwagę wybornem wyszkoleniem. — W Eisenstadt (miejsce wiecznego spoczynku Haydna) wykonano mszę „Nelson“ tegoż mistrza. Z powodu obrad sekcji nie mogłem jej słyszeć. Zapewniano mnie, że wykonanie było słabe.

(*Dok. nast*) *C. A.*

EMIL JAQUES DALCROZE.

Nauka gry fortepjanowej a wychowanie muzyczne. *)

Niezliczoną ilość książek napisano o wychowaniu dzieci w ogólności, jakoteż wiele, zajmujących się specjalnie ich wychowaniem muzycznem. Sławni filozofowie, głębocy myśliciele, wpływowi urzędnicy państwowi, wirtuozowie, znakomici

*) Niniejszem rozpoczynamy druk tłumaczenia rozprawy słynnego pedagoga E. J. Dalcroze'a z Genewy, którego reformy w dziedzinie umiejętności nauczania muzyki wywołały przewrót w świecie muzycznym zagranicą. Sądzimy, że i u nas, gdzie wychowanie muzyczne jest tak zaniedbane, uwagi znakomitego pedagoga spotkają się z należytem zainteresowaniem. (*Przyp. Red.*)

pedagogowie itd. itd. obdarzyli nas niezliczoną ilością rad i krytyk, metod i systemów, w których wypowiedzieli swoje zdanie o najlepszym—wedle nich — sposobie nauczania młodzieży muzyki. Wielu też najwybitniejszych muzyków zabierało głos w tej sprawie, nadsyłając odpowiedzi na kwestjonarjusze, rozesłane w swoim czasie przez kilka pism. Ale każde zapatrywanie głosiło co innego, wskutek czego nie osiągnięto pozytywnego rezultatu.

Wprawdzie zapatrywania te pochodziły od ludzi „powołanych", jestem jednak zdania, że należałoby uwzględnić głosy tylko tych ludzi, którzy przez *dłuższy czas obcowali z dziećmi rozmaitego wieku* i byli świadkami stopniowego rozwoju ich sił fizycznych i umysłowych, ponieważ tylko ten, kto dobrze zna dzieci może wiedzieć do czego są one zdolne lub nie. Idę jeszcze dalej: twierdzę, że zbyt liczy na swoje siły ten, kto mając do czynienia tylko z dziećmi dwunastoletneimi, chce udzielać rad, tyczących się wychowania dzieci sześcioletnich. Nie ulega bowiem wątpliwości, że środki wychowawcze należy zastosowywać odpowiednio do wieku dziecka. Mimo to jednak w dziewięć dziesiątych dzieł teoretycznych o wychowaniu jest mowa o dzieciach tylko w ogólności. Autorowie zdają się nie zdawać sobie sprawy, że dziecko 5—6 letnie jest całkiem inną istotą, jak chłopczyk albo dziewczynka, mające lat dziesięć; że w 14-tym roku życia młode indywidualności podlegają zupełnemu przeobrażeniu, wskutek czego sposób wychowania musi odpowiadać poszczególnemu stopniowi rozwoju fizycznego i umysłowego młodych wychowanków.

Jeżeli się miało sposobność studjować najrozmaitsze, następujące po sobie stopnie rozwoju dziecka, od pierwszej młodości do wieku dojrzalszego, nabiera się przekonania, że należy materjał naukowy podzielić na jakościowe składniki, z których każdy powinien być podawany dziecku w ściśle określonym stopniu jego rozwoju. Powinno się bardzo skrupulatnie ustanowić tok nauki i podawać wiadomości w ściśle przestrzeganym porządku, w ten sposób, aby stały się dla dziecka i na przyszłość jego trwałym nabytkiem duchowym.

*
* *

Kiedy dziecko ma lat ośm, dziewięć albo nawet dziesięć, mówi matka: „Już czas, aby się mały uczył muzyki!"

Bardzo, bardzo często można znaleźć przyczynę tego estetycznego postanowienia matki w jednym z następujących powodów: po pierwsze: „w nieużywanym fortepjanie zaczynają się już gnieździć myszy i całkiem go zniszczą"; po drugie: „to wstyd, że nie mamy fortepjanu; jeżeli się synek albo córeczka zaczną uczyć grać, to ojciec z pewnością kupi fortepjan"; po trzecie: „dziecko jest z każdym dniem nieznośniejsze, ciągle zadaje coraz to nowe pytania; będzie więc w domu trochę spokoju, przynajmniej wtedy, kiedy będzie grało na fortepjanie; po czwarte: „dzieci sąsiadki już się uczą grać, trzeba przeto i moje kazać uczyć".

Jak widać ze wszystkich tu przytoczonych powodów myśl uczenia się muzyki łączy się nierozerwalnie z fortepjanem. Zdarza się także, że rodzice każą uczyć swoje dzieci gry na skrzypcach, flecie albo na wiolonczeli, ale tylko w tym wypadku, jeżeli starsze rodzeństwo gra już na fortepjanie, albo jeżeli kupienie drogiego fortepjanu jest dla rodziny zbyt wielkim wydatkiem lub też, gdy ktoś ze znajomych poradzi uczyć dzieci gry na jakim instrumencie smyczkowym. Jeżeli nie zachodzi żadna z tych okoliczności, każe się dzieci uczyć grać na fortepjanie, ponieważ 99 ludzi na sto utożsamia muzykę z fortepjanem. Granie na fortepjanie to muzyka: muzykowanie to z pewnością gra fortepianowa! Czyż mamy się jednak dziwić, że fortepjanowi oddaje się palmę pierwszeństwa? Nie! Fortepjan bowiem jest oprócz organów, które tu nie wchodzą w rachubę, jedynym instrumentem, któ-

ry najdoskonalej pośredniczy w odbieraniu wrażeń muzycznych. Fortepjan znajduje się w takim stosunku do muzyki, jak obraz albo czasem fotografja do natury. Fortepjan wystarcza dla siebie samego i doskonale nadaje się do popularyzowania muzyki. Można na nim wygrać wszystkie harmonje, a nawet w przybliżeniu dość zawikłane polifonje. Matki mają rację, jeżeli każą uczyć swoje dzieci gry na fortepjanie. Ale popełniają wielki błąd, każąc się uczyć grać, zanim dzieci poznają muzykę, zrozumieją ją i pokochają. Ponieważ nauka teorji, którą się pobiera równocześnie z nauką gry, nie jest studjum muzyki, uczy ona tylko pisma muzycznego i znaków, jakimi się muzyka posługuje. Jakżebyśmy mogli uczyć czytać i pisać tego, kto nie umie mówić jeszcze?

Nauka gry na fortepjanie powinna być dopiero wtedy rozpoczętą, kiedy już nauczymy dziecko odczuwać wrażenia muzyczne, wyrażać je, analizować i porządkować. *Ucho* dziecka powinno być doskonale obznajomione z wszystkiemi kombinacjami dźwiękowemi, które następnie *palce* jego mają mechanicznie wydobywać z instrumentu. Zanim palce zaczną frazować i wykonywać kombinacje muzyczne dźwięków — to dziecko musi jeszcze *przedtem* nauczyć się rozbierać utwór na cząstki melodyjne, znać różnice siły dźwięku i wiedzieć, do czego one służą. Zanim dziecko przy pomocy palców zacznie wydobywać z fortepjanu harmonje, tworzyć przejścia, kojarzyć kilka melodji w jedno—to jeszcze przedtem powinno ono wiedzieć, dlaczego i w jaki sposób następuje zmiana tonacji, co to są akordy i co jest polifonja. Dziecko powinno rozumieć doskonale przepisy i zasady metryki i rytmiki i wykonywać je praktycznie przedtem jeszcze, nim palce jego dzielić będą wartość czasową utworu muzycznego przez akcentowanie silniejszych części taktu. Zanim wreszcie palce i przeguby jego rąk mają przy graniu przybierać postać to bardzo ruchliwych, to lekkich, to ciężkich, elastycznych lub znowu silnych — powinno dziecko jeszcze przedtem odbyć specjalne ćwiczenia, któreby wykształciły przyrodzoną podatność ręki lub ewentualnie usunęły jej wady.

Cóż jest treścią utworów, ćwiczeń i etiud, które się daje do grania dzieciom na samym zaraz początku nauki? I co wie dziecko o melodji, harmonji, polifonji, przejściach, niuansach, frazach, rytmach i gimnastyce palców, choć wszystko musi równocześnie uwzględniać? Prawie że nic; zna tylko słowa, klasyfikacje i znaki. O muzyce ma ono bardzo słabe wyobrażenie, nie może jej nawet porządnie słuchać, rozumieć, ani tembardziej analizować. Nawet palce jego nie mają dostatecznego przygotowania do mechanicznego poruszania niemi przy graniu. I wśród tych okoliczności ma się poznać ono ze sztuką najbardziej abstrakcyjną ze wszystkich, ze sztuką nadzwyczaj subtelną, pełną najrozmaitszych kombinacji coraz to nowych form i dźwięków, ze sztuką, o której cały świat mówi, że jest ściślej złączona z życiem duchowem człowieka aniżeli inna. I oto wszystko podaje się dziecku bez zastanowienia się, że dusza, która ma pojąć muzykę musi mieć przedewszystkiem uszy! Może wygląda to komicznie, ale mieści w sobie wszystkie ciężkie zarzuty, jakie muszę zrobić dzisiejszemu wychowaniu muzyczno fortepjanowemu. Wychowawcy ci zdają się nie wiedzieć o tem, że nie można rozumieć literatury i jej dzieł, jeżeli się nie zna odnośnego języka, nie zna się znaczenia wszystkich wyrazów i właściwego temu językowi stylu. I że jeżeli tym językiem jest muzyka, musi się mieć przedewszystkiem organy, zapomocą których można ją słyszeć i rozumieć, a mianowicie *słuch*, odpowiednio wykształcony do odbierania tego rodzaju wrażeń. Jakże może człowiek przyjmować wrażenia muzyczne, jeżeli ma ucho niezdolne do pojmowania dźwięków? Ucho kontroluje dźwięki, a podstawą wszelkich aspiracji muzycznych jest przedewszystkiem możność ocenienia wartości dźwięków. Jeżeli zaś gra na fortepjanie oddziaływałaby dodatnio na wyrobienie słuchu, należałoby ra-

dzić uczyć już najmłodsze dzieci gry na tym instrumencie. Ale jestem przekonany głęboko, że fortepjan nie tylko nie przyczynia się do wykształcenia słuchu muzycznego, ale przeciwnie *powstrzymuje* wszelki rozwój w tym kierunku.

(C. d. n.)

Dr. LEOPOLD SCHMIDT.

UCZCIWOŚĆ W MUZYCE.

W dziedzinie popularnej estetyki i filozofji sztuki istnieją dla codziennego użycia specjalne wyrażenia („Schlagworte") i określenia. Spotykają się one przeważnie w pracach, dotyczących muzyki i są czasami wprost niezbędne. W muzyce wogóle daje się odczuwać brak określeń dla wielu pojęć i z konieczności trzeba się posługiwać obrazami i metaforami. Mówimy np. o wysokich i głębokich tonach, o jasnych i ciemnych barwach dźwięków, o muzykalnosci architektonicznej i poetycznych nastrojach muzycznych. Terminologja, która, wyrażając się ściśle, tylko otacza omawiany przedmiot, oświetla go zzewnątrz, nie docierając do samego jądra, musi z natury rzeczy podlegać wymaganiom konwencjonalnym.

W krytyce muzycznej najczęściej głoszonem i najgorzej zrozumianem jest pojęcie o „uczciwości." Jest to jedno z tych wyrażeń specjalnych, których się najczęściej używa w braku głębszego zrozumienia rzeczy, lub jeśli się nie umie, albo nie chce wyraźnie i jasno mówic o samej jej istocie. Bo i cóż to znaczy: „muzyka jest „nieuczciwa"? Pozwolę sobie inaczej jeszcze postawić pytanie: czy można wogóle być nieuczciwym w muzyce? Musimy się przedewszystkiem porozumieć, w jakim sensie użyjemy słowa „nieuczciwy." Pojęcie to może mieć dwojakie znaczenie.

„Uczciwość lub nieuczciwość" stawiają artystę w jakieś warunki, wychodzące poza okres jego bytu, jego odczuwania. Nie mówimy tu o tem, czy artysta jest nieuczciwym „względem kogoś." Bo czy on będzie nieuczciwym względem siebie, czy też innych—to już nie zmienia wcale postaci rzeczy. Rożnica jest tylko w tem, że w przeciwnym wypadku „nieuczciwość" ma miejsce w chwili tworzenia, w drugim zaś przy odtwarzaniu dzieła. Zachodzi więc pytanie, w czem właściwie wyraża się „nieuczciwość" artysty? Albo środki, któremi operuje, użyte były na cel nieodpowiedni, albo też w wyrażeniu swych myśli i uczuć zboczył z całą świadomością z własnej przyrodzonej drogi.

Działanie na efekt, czyli posługując się pięknem i dobitnem określeniem Wagnera „Die Leistung ohne Ursache zu ersetzen" często bardzo spotyka się w muzyce. Kto posługiwać się będzie środkami teatralnymi dla wyrażenia uczucia religijnego, kto zechce być zajmującym i głębokim swoją uczonością muzyczną, kto dla wyśpiewania miłości otoczy się płaszczykiem modernizmu — ten rzeczywiście postępuje nieuczciwie. Również nieuczciwie poczyna ten, kto zechce ubrać robotnika ulicznego, by go wprowadzić do wyższych sfer społeczeństwa, albo wionie sentymentalnem ciepłem na otoczenie zimne i wyrachowane. W tych i tym podobnych wypadkach dadzą się zawsze wykazać nadużycia nieszczerości, wytworzone dla zewnętrznych efektów i celów ubocznych. Są to tylko próby zamydlania oczu,

na których łatwo się pozna dobrze rozwinięty zmysł artystyczny i głębsza znajomość rzeczy.

W tym zakresie jeszcze możemy mówić o „nieuczciwości“ w muzyce. Zwykle jednak podnosi się ten zarzut w innem znaczeniu słowa. Patrzymy na kompozytora jak na mechanika, który może dowolnie zmieniać to, co jest jego naturą, kazać inaczej mówić swojej duszy, pchnąć na inną drogę swoją twórczość, stosownie do ambicji lub gustu, przerobić dowolnie swój styl i sposób tworzenia. Rozumować w ten sposób, znaczy nie uznawać zupełnie warunków i wypadków, w których się tworzy. „W muzyce nikt nie może kłamać“, zwykł mawiać Fryderyk Kiel i wypowiedział wielką prawdę. W muzyce każdy musi się wypowiedzieć takim, jakim jest. Nie może udawać większego, głębszego lub bardziej zajmującego. Odtwarzanie w muzyce łączy się więcej, niż w każdej innej dziedzinie sztuki, z całą wewnętrzną istotą człowieka i z całą bezwzględnością ujawnia jego duszę. Tylko ten może się z tą prawdą nie zgodzić, kto ani razu się nie wczuł w duszę tworzącego. Byłoby to tak samo, jakby ten, którego natura obdarzyła maleńkim talencikiem, zechciał się wdzierać na szczyty, lub chcąc płynąć falą postępu, wdział płaszczyk „modern“, albo zechciał skarbom sztuki narzucić swoją własną istotę, mając mocno nadwerężone skrzydła fantazji. Naiwnem jest przypuszczenie, że kompozytor może powiedzieć sobie z rozmysłem: chcę pisać tak lub inaczej. W chwili, gdy myśl muzyczna bywa przenoszoną na papier, niknie świadoma jednostka, a na jej miejscu zjawia się intuicyjnie tworząca dusza, w której poznajemy właściwą, niczem nie spaczoną naturę człowieka i jej zdolności twórcze.

Naturalnie wpływ mistrza może być tak wielki, że dochodzi często do zupełnego uzależnienia osobowości, świadomego naśladowania i to również jest możliwem tylko wówczas, gdy myśl mistrza służy za podkład dla rozwoju własnej duszy.

Trzeba bardzo ostrożnie operować wyrażeniem „nieuczciwy“, gdyż często kończy się to krzywdą dla niektórych jednostek. Przykładem i ostrzeżeniem niechaj posłuży tak zwane „Abstemplung“ kopjowanie Meyerbeera, o którem się mówi, jak o fakcie historycznym. Od czasu, gdy Schumann i Wagner z pobudek dobrze zrozumiałych, napadli na twórcę „wielkiej opery“, u nas weszło w zwyczaj wydzielać mu w krytyce jakieś specjalne miejsce. Każdy zielony jeszcze konserwatorzysta uważa sobie za obowiązek spojrzeć mu poprzez ramię, a nawet poważni krytycy nie wahają się przy pierwszej lepszej sposobności podpisać mu patentu na lekkomyślność i trywjalność artystyczną.

Meyerbeer na swoje usprawiedliwienie, może nietylko wskazać na godne zazdrości powodzenie, lecz również na ważne zasługi, położone w rozwoju techniki orkiestrowej i wyrazie dramatycznym. Możemy się zgodzić z tem, że przerafinował w swoich operach niektóre efekty sceniczne — jako muzyk stworzył i wynalazł to, co nakazywała jego natura i umożliwiły zdolności. Absurdem jest doszukiwać się w nim jakichś specjalnych poglądów i zamiarów innych, niż te, które wypełniają pracę każdemu kompozytorowi. Nie, w muzyce nie można ukryć prawdziwego rodzaju swego artyzmu, nie można oszukać swoich uczuć, można być tylko szczerym, prawym i naturalnym.

Każdy kompozytor daje w uczciwej wierze wszystko to, co uważa za najlepsze.

Musimy więc koniecznie odrzucić nieodpowiednie wyrażenia w rodzaju „uczciwa“ lub „nieuczciwa“ muzyka i nauczyć się zgłębić istotne znaczenie i różnice w przyjmowaniu niektórych wrażeń.

Tłumaczyła z niemieckiego *P. F.*

Jakie honorarja płaci się „gwiazdom”?

Jedno z pism francuskich podaje interesujące wiadomości o gażach, które pobierają artyści operowi. Czem jest 600 lirów rocznie, które pobierała wielka artystka XVIII-go wieku, Guimard, wobec sum, wypłacanych Caruso'wi? Dopiero w początku XIX-go stulecia zaczęto poszczególnym koryfeuszom sztuki płacić takie nadzwyczajne honorarja. W operze paryskiej otrzymywała Taglioni 36,000 franków. Fanny Elsler 46,000 fr., Carlotta Grisi 42,000 fr., Rosati 60,000 fr. rocznie. Artystom płacono daleko więcej, aniżeli artystkom. Levasseur np. otrzymywał 45,000 fr., Baroilhet 60,000 fr., Duprez 70,000 fr. rocznie. Podczas rozkwitu drugiego cesarstwa gaże podskoczyły znowu w górę. W tym czasie Zofja Cruvelli otrzymywała 100,000 fr., Stolz 72,000 fr., Flacon 50,00 i Dorus-Gras 45,000 franków rocznie. Najwyższe gaże w wielkiej operze otrzymywali wtedy śpiewacy: Naudin 11,000 fr. na miesiąc, Faure 90,000 fr., Gueymard 72,000 fr. rocznie; panie: Gueymard i Marja Sasse 72,000 i 60,000 fr. W końcu jednak XIX stulecia należy stwierdzić nowe podwyższenie gaż w wielkiej operze paryskiej. Baryton Lassale otrzymywał 11,000 fr. miesięcznie, Jan Reszke 6,000 fr., jego brat Edward 5,000 fr., pani Richard 5,000 fr. miesięcznie. Tenor Escalais miał 145,000 fr. rocznie, a jego kolega Alvares przeszło 100,000 fr.

Do niebywałej sumy dochodzą honorarja, wypłacane śpiewakom w Ameryce od czasu, kiedy założono drugi wielki teatr Manhaten, który konkuruje z Metropolitan Opera House i podbija szalenie ceny. I tak: sławny włoski Toscanini bierze w Metropolitan Opera House 200,000 fr. za sezon, Caruso 12,000 fr. *od występu,* Bonci 10,000 fr., Jan Marco 5,000, Lina Cavallieri 6,000 fr., Renaud (baryton) 6,500 fr., Szalapin 7,000 fr., Didur 4,000, Sembrich-Kochańska 7,000 fr., Scottii 6,000, amerykańska śpiewaczka Farraz 6,000 fr. od występu. Konkurencyjny teatr Manhaten, który jest własnością innej grupy miljonerów, płaci najsławniejszej dziś śpiewaczce koloraturowej, Tetrazzini, 15,000 fr. za występ. Jeden z największych i najwytrzymalszych głosów, tenor Tetrazzini, bierze 8,000 fr. za występ.

Z muzyki rosyjskiej.

(*Ciąg dalszy*).

Imię Borodina (1834—1887) zapisało się chlubnie nie tylko na kartach dziejów muzyki. Uzdolniony naturalista — z wielkim zapałem oddawał się specjalnym badaniom nad chemją, a rezultaty, osiągnięte przezeń w tej dziedzinie wiedzy, wyrobiły mu rozgłośne imię w uczonym świecie. Podobne rozstrzelenie sił talentu na dwa biegunowo różniące się fronty nie może, rzecz jasna, nie wpłynąć ujemnie na jedną z uprawianych specjalności. W danym wypadku, niestety, padła ofiarą muzyka. Borodin — profesor chemji traktował Borodina — muzyka zgoła po macoszemu, zapatrując się na sztukę, jako na rodzaj rozrywki, zdolnej wypełnić chwile, wolne od zajęć naukowych. Wobec tego utwory muzyczne, pozostawione przez Borodina, nie mogą być rozpatrywane jako ustalona miara wielkości jego talentu, jeno jako minjaturowe jej odbitki, zapowiedzi przyszłych świetnych prac. Dziwić się jednak należy, że pomimo te stosunki, spychające muzykę do roli czynnika drugorzędnego w życiu Borodina, zdobył się on i na tę ilość kom-

pozycji, z której obecnie możemy korzystać, jako z materjału, nie zawsze wprawdzie wykończonego, ale bądźcobądź dającego dość wyczerpującą charakterystykę jego twórcy.

Na dorobek artystyczny Borodina złożyły się następujące rzeczy: opera „Książę Igor", 2 symfonje (oraz 2 części rozpoczętej 3-ej), 2 kwartety, 1 akt opery „Mława" (którą prócz Borodina komponowali R.-Korsakow, Cui i Musorgski), obraz symfoniczny „W centralnej Azji", oraz drobniejsze utwory wokalne i fortepjanowe. Jak widzimy więc, Borodin uprawiał najrozmaitsze rodzaje form muzycznych, nie oddając żadnej z nich wyraźnego pierwszeństwa, atoli, jak to już zaznaczyliśmy, najwłaściwszem byłoby oprzeć krytykę jego działalności kompozytorskiej na operze. Jeśli bowiem suma poszczególnych zalet i braków kompozytora ujawnia się wyraźnie i w takich jego utworach, jak symfonje lub kwartety, to jednak całokształt jego zdolności, ze względu na wskazane przez nas właściwości muzyki epicznej, zarysuje się najplastyczniej na tle formy operowej.

Przedwczesna śmierć kompozytora nie dozwoliła mu uporządkować i zjednoczyć w jedną całość materjału projektowanej opery, i jeśli pomimo to „Książę Igor" ujrzał światło rampy, zawdzięczamy to jedynie R.-Korsakowowi i Glazunowowi, którzy najzupełniej bezinteresownie podjęli się wykończenia i uzupełnienia pozostałych po Borodinie rękopisów (godny najgorętszego poparcia i naśladowania altruizm artystyczny, dzięki któremu i „Borys Godunow" przybrał o wiele doskonalsze kształty). Przyszło to im tem łatwiej, że, pozostając za życia kompozytora na stopie wielkiej z nim zażyłości, byli wtajemniczeni we wszystkie jego plany, a talent tych dwu filarów szkoły rosyjskiej dopomógł im przeniknąć w najskrytsze tajniki twórczości zmarłego kolegi i przez to — uchwycić i zastosować wszelkie subtelności w sposobie jego tworzenia. Glazunow, dzięki nadzwyczajnej pamięci, odrestaurował całą zaginioną uwerturę opery (którą udało mu się słyszeć kilkakrotnie w fortepjanowem wykonaniu autora) i prawie cały akt trzeci, R.-Korsakow uporządkował resztę aktów, przyczem niektóre ustępy wypadło mu instrumentować zupełnie samodzielnie, inne znowu poddać mniej lub więcej znacznym przeróbkom. W ostatecznej redakcji „Książę Igor" składa się z prologu i czterech aktów. Osnutym jest na tle wypadkow, spisanych w jednym z najstarszych zabytków rusko-słowiańskiej poezji — „Słowie o połku Igoriewie", a sięgających epoki walk udzielnych książąt ruskich z tatarsko-połowieckiemi hordami.

Oto w krótkich słowach zalety tej opery: właściwy jej twórcy dar szerokiego obrazowania epicznego, nadający jej zabarwienie ogólne, znalazł najbardziej skoncentrowany wyraz w prologu i pierwszej odsłonie aktu I-go, owianych jakąś wprost homeryczną wzniosłością i prostotą. Doskonale uchwycone cechy muzyki wschodnio-tatarskiej (zwiększone sekundy, synkopowany rytm, chromatyzmy itd.) w ciągu dalszym wytwarzają ogromnie ciekawą antytezę przeciągłej, smętnej a szerokiej kantylenie rosyjsko-słowiańskiej (zbyteczne, zdaniem naszem, połączenie obu tych charakterów upatrujemy w „Skardze Jarosławny" z aktu IV-go). Ustępy liryczne tchną świeżością melodji i szczerością uczucia; najudatniejsze z nich — prześliczna kawatina księcia Włodzimierza i Konczakówny (akt II). Nie będąc takim mistrzem orkiestracji, jak pokrewny mu talentem R.-Korsakow, Borodin tworzy jednak dostatecznie pełne i jędrne zespoły instrumentalne. Jego chóry, prawie zawsze interesujące, ustępują jednak pod względem prawdy psychologicznej chórom Musorgskiego. Ekspozycja tematów zawsze jasna. Równą niezawiłością odznaczają się harmonizacje, co jednak nie stoi na przeszkodzie temu, że są dostatecznie urozmaicone, miejscami wcale oryginalne. Brak charakterystyk osób czynnych (z wyjątkiem chyba chana Konczaka i po części księcia Halickiego) — skutek prawie zupełnego ignorowania lejtmotywów — niezbyt daje się odczuwać w „Księciu Igorze" dlatego, że całkiem nieskomplikowane postacie, występujące na tle ściśle epicznem, nie wymagają wcale tych zwięzłych, a wyczerpujących charakterystyk, które są niezbędne dla ogarnięcia i zrozumienia bardziej złożonych organizacji psychicznych.

Wadliwą stronę utworu stanowią niektóre miejsca ułożonego przez autora tekstu słownego, które trącą cokolwiek „librettem" operowem w złym gatunku, oraz przeładowanie opery nie zawsze udatnie wykorzystanym elementem komicznym.

Będąc częściowym tylko wyznawcą zasad wagnerowskich i nowej szkoły rosyjskiej, Borodin częstokroć uciekał się do odrębnych, wykończonych numerów -- arji, duetów itd., i jeśli podobny sposób traktowania rzeczy nie wytworzył zbytniej ilości punktów stycznych między „Ks. Igorem" a operami Meyerbeera, zawdzięczamy to prawdopodobnie wrodzonemu poczuciu estetyki, które zdołało wyrobić w jego autorze świadomość, że jednak logiczna akcja jest jednym z pierwszych, a nieodzownych warunków dobrej współczesnej opery.

(C. d. n.). *W. T. Dobrzyński.*

Losy emerytury członków orkiestry teatru lwowskiego.

W roku 1889 na mocy układu, zawartego ze stowarzyszeniem orkiestry teatralnej, wcielono do funduszów emerytury majątek tego stowarzyszenia w kwocie 40 tysięcy koron i dopuszczono członków orkiestry do udziału w kapitale emerytalnym. Ale w latach późniejszych, po wygaśnięciu przywileju fundacji Skarbkowskiej, Wydział krajowy zmienił statut. I w tym to właśnie zmienionym statucie czytamy najwyraźniej: „Członkami funduszu są ci wszyscy, którzy na podstawie dotychczasowych statutów do funduszu emerytalnego dla członków b. teatru hr. Skarbka zostali przyjęci, oraz wszyscy za kontraktem przynajmniej jednorocznym angażowani: aktorzy, aktorki, śpiewacy i śpiewaczki, chórzyści i chórzystki, członkowie baletu, kapelmistrze i suflerzy. A więc ani słowa o emeryturze członków orkiestry.

Mimo to w teatrze ściągano z członków orkiestry wpłaty na fundusz emerytalny zapewne ze względu na to, że nikt nie wierzył w to nieprawdopodobne pominięcie orkiestry, instytucji o pierwszorzędnem dla opery znaczeniu. Aż stało się, że jeden z młodszych członków orkiestry, wpłaciwszy już 99 koron, zainterpelował Wydział krajowy o sprawę emerytury. Teraz dopiero kwestję postawiono jasno, a członkowie orkiestry otrzymali odpowiedź, że należeć do emerytury nie mają prawa, że Wydział krajowy obciążać funduszu emerytalnego nie może rozszerzeniem prawa i na członków orkiestry, i że z tego powodu nie zamierza w tym kierunku przeprowadzić zmiany statutu. Kwotę 99 koron zwrócono członkowi orkiestry.

Oto przykład, jak zapatrują się władze krajowe we Lwowie na znaczenie orkiestry dla opery. Członkom lichego baletu przyznaje się prawo korzystania z emerytury, a ludziom, którzy przeszli długie i mozolne studja artystyczne, odbiera się to prawo, mimo, że wcielono majątek ich Stowarzyszenia do funduszu emerytalnego i przez długi czas ściągano nań składki.

Jar. Leszcz.

KRONIKA.

Sprostowanie. W Nr. 15 w artykule dr. Chybińskiego „W sprawie zabytków muzyki polskiej" zakradły się następujące błędy drukarskie: Str. 2 wiersz 26 czytać pejzaż zamiast pejżaż, ta sama str. wiersz 27 i nast. zamiast „Tak więc z jednej strony *ignoracja* mimowolna, z drugiej zaś ekskluzywny charakter muzyki *utrudnia* jej pozytywniejszy byt. Przedewszystkiem dotyczy to dawnej muzyki. A „pomoc" przychodzi ironja", powinno być: „Tak więc z jednej strony *ignorancja* niemoralna, z drugiej zaś ekskluzywny charakter muzyki *utrudniają* jej pozytywniejszy byt. Przedewszystkiem dotyczy to dawnej muzyki. A „*w* pomoc" przychodzi... ironja." Ta sama str. wiersz 34, zamiast: „Wtedy powstaje „dowcip" równie płaski jak i jednający sobie zwolenników *muzyki, ludzi* z powyżej wymienionych powodów nie dowierzającymi w wartość takich zabytków", powinno być: „Wtedy powstaje „dowcip", równie płaski jak i jednający sobie zwolenników *między ludźmi*, z powyżej wymienionych powodów niedowierzającymi w wartość takich zabytków." Str. 3, wiersz 9, zamiast: „że były bardzo obszerne, lub *też* pochodziły od najgłośniejszych *wczesnych* naszych kompozytorów", powinno być: „że były bardzo obszerne, lub *że* pochodziły od najgłośniejszych *ówczesnych* naszych kompozytorów." Str. 4, w. 4, zamiast: „znajdujemy nieraz notatki, które *wydane* (prawnik, historyk, teolog) może uznać za błahe", powinno być: „które *wydawca* (prawnik, historyk, teolog) może uznać za błahe." Str. 4, w. 6 czytać „*Przy inwentaryzowaniu* itd." zamiast: „*Przy inwentarjuszowaniu*. Trzy ostatnie wiersze artykułu zamiast: „O ile bowiem społeczeństwo samo nie będzie dbało o konserwację dowodów *owej* pięknej muzycznej przeszłości, o tyle zmniejszać się będzie możność naukowego odtworzenia", powinno być: „O ile bowiem społeczeństwo samo nie będzie dbało o konserwację dowodów *swej* pięknej przeszłości muzycznej, o tyle zmniejszać się będzie możność naukowego *jej* odtworzenia."

— **Warszawski Związek Muzyków** na trumnę śp. Zyg. Noskowskiego złożył wieniec metalowy z napisem: „Wielkiemu talentowi i głębokiej wiedzy—Warsz. Zw. Muzyków."

— **Z konserwatorjum warszawskiego.** Prośby o przyjęcie nowych kandydatów do konserwatorjum wnosić należy od d. 1-go do 15-go września. Do podań trzeba dołączać świadectwa: urodzenia, szczepienia ospy i szkolne. Jednocześnie w tym terminie odbywać się będą egzaminy wstępne. Z początkiem nowego roku szkolnego w konserwatorjum otwarta będzie klasa operowa pod kierunkiem prof. Chodakowskiego, jeżeli zapisze się do niej nie mniej, niż sześciu kandydatów. Opłata za naukę w tej klasie wynosić będzie po 150 rubli rocznie. Rozpoczęcie lekcji oznaczono na d. 16-ty września r. b.

— **Lwów.** ze sprawozdania galicyjskiego Tow. muz. za rak 1908 wynika, że dochody tej instytucji w roku sprawozdawczym wynosiły 94,359 kor. 18 gr., wydatki 94,354 kor. 56 gr. Prezesem tow. wybra-

no ks. dr. Andrzeja Lubomirskiego, zastępcą dr. Ernesta Till'a; do wydziału wybrani zostali dr. Henryk Kadyi, dr. Kalikst Krzyżanowski, Jan Rasp i Ignacy Romanowski.

= **Paderewskiego** w tych dniach odznaczono krzyżem francuskiej Legji honorowej. Zaszczytu podobnego dostąpił dawniej z pianistów niefrancuskich tylko Liszt i Rubinstein.

= **Muzyka rosyjska na kongresie międzynarodowym w Wiedniu**. Oficjalny przedstawiciel Rosji na kongresie, prof. Saccheti, przeczytał (po francusku) referat o rozwoju świeckiej muzyki rosyjskiej. Duże zaciekawienie wzbudził odczytany po niemiecku przez p. Liniewą referat, dotyczący rosyjskiej pieśni narodowej.

= **Muzyka rosyjska we Włoszech**. Maestro-dyrygent Granelli na wiosnę roku 1910 zapowiada we Włoszech (Rzym, Neapol, Florencja, Medjolan) szereg koncertów muzyki rosyjskiej, na których wykonane będą dzieła Glinki, Czajkowskiego, R.-Korsakowa, Glazunowa, Kalinnikowa i innych.

= **Moskwa**. W połowie listopada w wielkiej sali klubu szlacheckiego odbędą się 3 koncerty symfoniczne, poświęcone wyłącznie dziełom R. Straussa. Powiększonym kompletem orkiestry dyrygować będzie autor.

We wrześniu odbędzie się pierwszy występ Szalapina w operze cesarskiej w Moskwie. Występy artysty trwać będą do końca października. Oprócz Szalapina dadzą się słyszeć Sobinow i Smirnow.

„Uzurpatorzy“ S. Taniejewa (temat historyczny z życia cesarza Piotra II) po odbytej z górą 30 letniej karze cenzuralnej, ukażą się na scenie w sezonie bieżącym.

= **Dorpat**. Miejscowe stowarzyszenie śpiewacze „Wanemujne“ uzządziło zjazd estońskich stowarzyszeń śpiewaczych. W zjeździe brały udział 147 stowarzyszenia, liczące 2,800 śpiewaków. Połączone chóry wykonały kantatę „Atalja“ Mendelssohna.

= **Fryderyk Gernsheim** obchodził w tych dniach 70 letnią rocznicę urodzin.

= **Prawo własności autorskiej** na dzieła R. Wagnera kończy się w r. 1913.

= **Pomnik Smetany**. W Luchanowicach na Morawach odsłoniono pomnik Bedrzicha Smetany, twórcy „Sprzedanej narzeczonej.“

= **Mascagni** dyrygować będzie w nadchodzącym sezonie przedstawieniami operowemi w teatrze „Constanzi“ w Rzymie.

= **Caruso** po odbytej szczęśliwie operacji wystąpił po raz pierwszy przed publicznością na koncercie w Kurhausie w Ostendzie. Głos króla tenorów nic nie stracił na swej wartości. Przyjęcie artysty było entuzjastyczne.

= **Poznań**. Wznoszony jest tu nowy teatr niemiecki, budowa którego potrwa do r. 1911. Będzie to ogromny gmach, trudny do zapełnienia. Dlatego już teraz postanowiono za zasadę, że bilety wstępów mają być nizkie. Na operę najdroższe miejsce kosztować będzie 4 i pół marki, najtańsze—markę. Ceny te mogą wystarczyć teatrowi tylko przy wysokiej subwencji publicznej od rządu i miasta.

= **Praga**. W celu powiększenia kapitału na budowę pomnika Smetany na początku jesieni w teatrze czeskim odegraną będzie opera zmarłego kompozytora „Dalibor.“ Ceny miejsc na to przedstawienie będą poczwórnie powiększone. Współudział w przedstawieniu biorą panie: Destin, Förster-Lauterer i panowie: Karl, Burrian i Marak.

= **Rzym**. Amilcare Zanalla, dyrektor konserwatorjum im. Rossini'ego w Pesaro, napisał nową operę „Aura“, graną z powodzeniem we Włoszech.

= **Bonn**. W miejscu rodzinnem Bethoveena odbyła się (od 16—20 maja) 9 z kolei uroczystość muzyki kameralnej. Na programie znalazły się dzieła kameralne Beethovena, Schuberta, Schumanna, Mendelssohna i Brahmsa.

= **Lipsk**. Z okazji 500-letniego jubileuszu uniwersytetu lipskiego fakultet filozoficzny udzielił kantorowi kościoła św. Tomasza, prof. Gustawowi Schreck, tytułu doktora filozofji *honoris causa*.

Stowarzyszenie chóralne „Riedelverein“ przygotowuje na sezon przyszły oratorjum Händla „Izrael w Egipcie.“ Oprócz tego po raz pierwszy w Lipsku wykonaną będzie wielka msza f-mol Brucknera.

= **Monachjum**. Do akademji muzycznej w r. 1908/9 uczęszczało 385 uczących się, w tej liczbie było 56 obcopoddanych. Personel nauczycielski składał się z 41 profesorów.

= **Berlin**. Dyrektorem Hochschuli na miejsce zmarłego Joachima mianowany został dr. Hermann Kretzschmar, obecny profesor katedry umiejętności muzycznych i dyrektor seminarjum historyczno-muzycznego na uniwersytecie berlińskim, dyrektor Instytutu muzyki kościelnej i członek senatu Akademji sztuk pięknych w Berlinie.

= **Londyn**. Jak donoszą dzienniki, pewna amerykanka, oczarowana grą rosyjskiego wiolonczelisty, dr. Brjańskiego, ofiaro-

wała artyście wiolonczelę roboty Stradivariusa bardzo wysokiej wartości.

= **Przegląd prasy zagranicznej**. Rodaczka nasza, warszawianka, p. Ofelja Szeffer-Borowska w czasopiśmie włoskiem „La donna“ (Nr. 109) zamieściła obszerniejszy artykuł, poświęcony współczesnej kompozytorce włoskiej, Gabrjeli Ferrari, uczennicy Gounod'a, autorki wielu dzieł orkiestrowych, fortepjanowych oraz kilku oper, z których ostatnia p. t. „Kobziarz“ wystawiona była z powodzeniem w teatrze w Monte Carlo z Szalapinem w roli tytułowej.

= **Zmarli**. Arno Hilf, skrzypek, profesor konserwatorjum w Lipsku, zmarł w 51 r. życia. Od r. 1878 – 1888 Hilf był profesorem konserwatorjum w Moskwie.

W Lucernie zmarł w wieku lat 84 znany kompozytor pieśni ludowych, Krysztof Schnyder.

Varia.

> **Honorarjum autorskie Verdi'ego za „Aidę“**. Operę tę napisał był Verdi w r. 1871 na zamówienie kedywa egipskiego Izmaela paszy. Dzieło przeznaczone było na otwarcie opery włoskiej w Kairze i przyniosło autorowi 40,000 rb. honorarjum.

< **Zwyczaj dyrygowania bez partytury** datuje się od Hansa Bülow'a. Obdarzony wyjątkową pamięcią utalentowany muzyk, pjanista i dyrygent cały repertuar swój wykonywał zawsze napamięć.

< **Pjanista o jednej ręce**. Jest nim magnat węgierski, hrabia Zichy (Ziczy), ur. 1849 r. W 14 roku pozbawił się na polowaniu prawej ręki. Będąc wielkim zwolennikiem muzyki, rozpoczął studja muzyczne i wkrótce zasłynął jako wybitny wirtuoz gry na fortepjanie jedną ręką. Odebrawszy wykształcenie humanistyczne, zajmuje wysoki urząd w hjerarchji sądowej, piastując jednocześnie stanowisko prezesa konserwatorjum w Peszcie. Hr. Zichy występuje często na koncertach dobroczynnych, urządza również w tym celu częste turnée artystyczne. Repertuar hrabiego składa się, rzecz prosta, z kompozycji, napisanych specjalnie na lewą rękę. Autorem tych dzieł jest sam hr. Zichy.

> **Niewydany list Chopina**. Świeżo opublikowany a nieznany list Chopina daje ciekawe objaśnienie do opery komicznej Jana Jakóba Rousseau „Devin de village.“ Chopin pisze w grudniu r. 1845 do jednego z członków swojej rodziny, że zwiedzał Chenonceaux, zamek historyczny, który należał kiedyś przez pewien czas do p. Dupin, dziadka p. George Sand. Rousseau był jego sekretarzem. George Sand— pisze Chopin — odnalazła tam korespondencje Rousseau'a z p. Dupin. I w małym oto teatrzyku, jak się dowiaduję z tej korespondencji, znajdującym się w zamku Chenonceaux, „Devin de village“ przedstawiony był po raz pierwszy. P. Dupin napisał do sztuki uwerturę.

< **Jak wykonywać utwory Berlioza?** Nie trzeba rozumować z Berliozem — słowa Edwarda Colonne'a — który rozumowania nie lubi. Trzeba go wielbić w jego dziełach, a nawet w jego błędach.

Aby go odtwarzać, trzeba z nim razem pić narkotyk Lelia, i wspólnie z nim przechodzić przerażające wizje *Symfonji fantastycznej*.

Potrzeba rzucić się z nimi razem w zamęt *marsza węgierskiego* i z nim razem wyjść zeń zwycięsko. Potrzeba oddać duszę szatanowi i iść z nim bez trwogi przez *drogę do otchłani* aż do pobytu wiecznego *potępienia*.

Potrzeba w nocy pod gorącem niebem Werony kochać jak on *Julję* i marzyć o niezłomnej miłości w duecie bez końca.

Trzeba się wślizgnąć do drobniutkiego powozu *Królowej Male* i z nim razem w trzecią część minuty odbyć fantastyczną podróż do krainy wróżek.

Potrzeba wierzyć i wspólnie z nim uklęknąć w pobożnym nastroju przed *odpoczynkiem Świętej Rodziny*.

Potrzeba dążyć z nim razem przed straszną fanfarą *sądu ostatecznego*, wywołaną siłą genjuszu.

> **Halevy** miał zwyczaj spóźniać się. Zapytany pewnego razu, czemu był niepunktualnym? — rzekł:

— Bo człowiek punktualny zawsze... czeka, już wolę być zatem oczekiwanym, aniżeli oczekującym.

< **W Japonji** wiele ludzi utrzymuje się ze sprzedaży muzykalnych owadów. Owady od powietrza „wykształcone“ zamyka się w klateczkach bambusowych, zawiesza przy wejściu do domów. Nucą one i śpiewają jak ptaki, gdy słońce przygrzewa.

Ze spraw Warszawskiego Związku Muzyków.

Do orkiestry Filharmonji Warszawskiej, (b. operowej), koncertującej czasowo w Warszawie na Dynasach.

Komunikat 2-gi

od Zarządu Warszawskiego Związku Muzyków.

Szanowni Panowie!

Zarząd Warsz. Związku Muzyków donosi niniejszym o dalszym przebiegu pertraktacji z p. Grzegorzem Fitelbergiem w sprawie angażowania orkiestry na sezon zimowy.

W dniu 13-ym b. m. p. Grzegorz Fitelberg przybył do Łodzi w celu porozumienia się *tym razem z Zarządem Związku* co do poszczególnych punktów projektowanych kontraktów oraz dyferencji taryfowych, stojących na przeszkodzie zawieraniu umowy z każdym członkiem orkiestry.

Na posiedzeniach, odbytych w omawianej sprawie, Zarząd Związku uznał za stosowne poczynić pewne ustępstwa taryfowe, wzamian za co uzyskał od strony drugiej następujące warunki:

1) Ustanowione poprzednio przez G. Fitelberga minimum gaży (pozycje po 60—65 rb. miesięcznie) zostało podniesione do minimum 70 rb. miesięcznie.

2) Nikt z angażujących się członków nie będzie pobierał gaży mniejszej, niż ją miał dotąd na mocy kontraktów z dyrekcją Filharmonji Warszawskiej.

3) Cały czysty zysk, jaki okaże się po ukończonym sezonie zimowym, stanie się własnością członków orkiestry. Warunek ten będzie zagwarantowany kontraktem. Podział zysków pomiędzy członków orkiestry odbędzie się w sposób jaki oni sami uznają za stosowny.

Uwaga: Przy rozważaniu tego punktu Zarząd znowu powołał do narady samych członków orkiestry, od których usłyszał aprobatę już dziś przyjętego projektu. Dane, na których Zarząd opiera sprawy tyczące się dywidendy, są następujące: impresa koncertowa będzie w przyszłym sezonie zimowym należała wyłącznie do Ks. Władysława Lubomirskiego, który salę Filharmonji na 120 wieczorów zakupił.

Po za księciem (ściśle po za p. G. Fitelbergiem) nikt inny w gmachu Filharmonji koncertów urządzać nie ma prawa.

Powyższe zostało zagwarantowane umową. Skoro więc produkcje przyszłego sezonu zimowego w Warszawie ograniczać się będą prawie wyłącznie na tem co przyniosą koncerty p. Fitelberga, dawane (jak oczekiwać należy) na podstawie artystycznej i racjonalnej gospodarki — frekwencja publiczności powinna być znaczna, a impreza intratna.

Biorąc po za tem wszystkiem pod uwagę, że gaże będą wypłacane przez bank księcia Lubomirskiego akuratnie i punktualnie, praca członków orkiestry nie będzie rozstrzelona pomiędzy koncerty a przedstawienia teatralne, a brzmienie kontraktów, przez Zarząd Związku wypracowanych, jest dla angażujących się dogodne — Zarząd Związku odtąd żadnych przeszkód przy angażowaniu się członków Związku do orkiestry symfonicznej Księcia Władysława Lubomirskiego nie stawia.

Prezes: *Adolf Gużewski.*

Za sekretarza:

Józef Łabuszyński.

Kopenhaga, d. 23 lipca 1909 r.

Odpowiedź na list W-go M. Pawłowskiego, Sekretarza „Warsz. Zw. Muz."

Do Szanownego „Warszawskiego Związku Muzyków".

W odpowiedzi na list Sz. Pana z dnia 7-go b. m. mamy honor zakomunikować, że każdej koleżeńskiej organizacji z największą przyjemnością naszą pomoc zawsze okazujemy i w każdym względzie staramy się być użyteczni.

Względem tej kwestji komunikujemy:

1) Ciniselli jeszcze w styczniu 1909 r. zawarł kontrakt z teraźniejszą swoją orkiestrą duńską.

2) Cyrk Cinisellego miał również podczas jego ostatniego pobytu w Kopenhadze (sezon letni 1906 r.) duńską orkiestrę.

3) Co zaś do życzenia Sz. Pana, aby Cyrk Cinisellego ani teraźniejszą orkiestrę, ani żadną inną duńską na wyjazd do Warszawy nie angażował, my ze swej strony upewnić Sz. Pana możemy, iż życzeniu Jego najchętniej zadość uczynimy.

Z koleżeńskiem pozdrowieniem,

pozostajemy

Prezes: *Wilh. Fischer.*

Sekretarz: *Edwin Andersen.*

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Gużewski Adolf, Wilcza 16.
Pilecki Ignacy, Krucza 38.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Rytel Piotr, Nowo-Jasna 8.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Szopski Felicjan, Wspólna 64.
Stefanowicz Michał, Radna 7.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego.

Chodakowski Józef, prof., Trębacka 9.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7.
Kamińska-Latoszyńska Marja, Wspólna 52.
Kopytowska Marja, Widok 15.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Myszuga Aleksander, Krak. Przedmieście 6.
Nieborska Elżbieta, Kopernika 3.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.

Nauczyciele gry fortepianowej.

Becker Robert, Królewska 19.
Brenner Dorota, Ś-to Krzyska 43.
Cymbaliński Stefan, Czerniakowska 81.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Wilcza 45.
Gawroński Wojciech, Składowa 4.
Herbaczewski Kajetan, Dobra 31.
Jaczynowska Katarzyna, prof., Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 59.
Judycki Stanisław, prof., Chmielna 20.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 27.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Ś-to Jańska 2.
Oberfeld Włodzimierz, Królewska 10.
Otto Władysław, Hoża 23.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 13.
Różycki Aleksander, prof, Szopena 14.
Rytel Piotr, Nowo-Jasna 8.
Rytlówna Aniela, Długa 29.
Sędzimir Wiktorja, Złota 57.
Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonora, Chmielna 29.
Szlifirski Stanisław, Tamka 29.
Tarczyńska Bronisława, Wspólna 51.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Smolna 30.
Zabłocki Adam, prof., Jerozolimska 67.
Zawirski Marek, prof., Zielna 7.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Okólnik 7.
Dłutowski Wojciech, Smolna 15.
Drutman Jakób prof., Marjensztadt 19.
Ozimiński Józef, Hoża 35.
Stelmach Antoni, prof. Oboźna 7.
Stiller Emil, prof. Leszno 53.
Soroka Fr., Żórawia 6.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Nauczyciele gry na wiolonczeli

Sebelik Jan, Marszałkowska 79.

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Pruszków st. dr. ż. W.-W.
Godecki Tomasz, Ś-to Krzyska 30.
Heintze, Nowy-Świat 49.
Lachman Wacław, Chmielna 23.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Kierownicy zespołów orkiestrowych.

Konopasek Feliks, Chmielna 56.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Ozimiński Józef, Hoża 35.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Związki.

Związek muzyków, Chmielna 30.
Związek Polskiej Młodzieży Muzycznej, Chmielna 30.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych na prowincji.

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.) lekcje fortepjanu, teorji, harmonji, instrumentacji.